

Las vanguardias literarias
Carlos Martínez Moreno
ENCICLOPEDIA
47
URUGUAYA

Las vanguardias literarias

Carlos Martínez Moreno



Francisco Espínola

La gran pléyade del 900 se dispersó muy pronto: Herrera y Reissig y Sánchez murieron en 1910; Delmira Agustini en 1914, Rodó en 1917, María Eugenia Vaz Ferreira en 1924, Viana en 1926. Al llegar a 1930, de las grandes figuras de aquella generación tan sólo sobreviven Quiroga, Reyles y Carlos Vaz Ferreira. Morirán, en ese orden, en 1937, 1938 y 1958. Pero Quiroga y Reyles habrán vivido lo mejor de sus años de madurez fuera del país y Vaz Ferreira, que ejerce un sutil magisterio fermental, no crea alrededor de sí propiamente una escuela.

La república va adentrándose, entre tanto, en su era civilista. "El Uruguay del 900 presentaba el espectáculo de una sociedad secularizada, mesocrática, civil", dice Real de Azúa. Las armas ya han cumplido su papel dialectico en la historia del país: Masoller, en setiembre de 1904, es el canto del cisne del caudillismo de la patriada. El Uruguay batllista —laico, imbuido de positivismo y también de optimismo spenceriano— empieza a desplegarse a partir de la paz. Las leyes de divorcio y de abolición de las formas humillantes de la filiación, arrancan en 1907; el laicismo en la enseñanza data de 1909; la ley de accidentes de trabajo es de 1914, la de ocho horas de 1915; la de expropiaciones ha sido de 1912; la ley de la silla, para los empleados de comercio, es de 1918; la ley Serrato, que ampara las necesidades de vivienda de los funcionarios públicos, de 1921. Entre tanto, en 1917-18 el país se ha dado una nueva Constitución, con el famoso Ejecutivo "duplex" que muere de mala muerte en 1933; con la extensión de las funciones secundarias del Estado (el famoso artículo 100), con la separación entre la Iglesia y el Estado, con una filosofía política liberal que proclamadamente se inspira en el recelo por las concentraciones unipersonales de poder y —en el horizonte político de tantas innovaciones formales— con la continuidad del predominio personal de Batlle y Ordóñez, que en los hechos ha sido el vencedor de la paz sin vencidos de 1904.



La ilusión de estar a salvo

La guerra mundial relampaguea en este cuadro de providencias civilistas, proyecta su sombra trágica sobre formas de bienestar que el país ha empezado a creer indefinidas e indefinidamente perfectibles. Y la guerra cambia el mundo racionalista y confiado de la "Belle Epoque" y trae, para los días inseguros y acechados de la post-guerra, el turbión de las nuevas y confusas manifestaciones revolucionarias, desde la revolución bolchevique de 1917 hasta el surrealismo que estalla (con su primer manifiesto) en 1924.

El común denominador es la quiebra del racionalismo. "El racionalismo de la época anterior —lo que llamamos por antonomasia el racionalismo— ha caducado", escribe Zum Felde en su "Estética del Novecientos". De sus escombros surgen las vanguardias de Europa: futurismo, cubismo, creacionismo, ultraísmo, surrealismo, dadá. Y esas vanguardias golpean sobre un mundo estupefacto que quiere encontrar algún sentido a la insensata y horrible matanza de cuatro largos años y que acaba sumergiéndose en la patética y atolondrada "joie de vivre" (alegría de seguir estando vivo, no se sabe hasta cuándo) de los descocados "Twenties".

El país, entre tantos sacudimientos, se cree a salvo, supuestamente preservado por la suma de sus bienes: sabias instituciones, una fuerte clase media, una población más homogénea que la de cualquier otro estado de América, una doctrina política de poder de la que se esperaba que siguiese manando las oportunas soluciones. "El Uruguay dormía la siesta de las clases medias, acunadas por la cigarra de la ideología batllista", ha escrito Daniel Vidart; seguramente no era una cigarra, un espécimen ocioso; pero el resultado era, a partir de su trabajo, insidiosamente adormecedor, anestesiante.

La generación de 1915 o 1920 (entre ambas fechas se sitúan sus obras iniciales, porque la vida no guarda las prolijidades de alineación que quisieran los estudiosos; equidistante entre las del novecientos y la del centenario, debería radicársela en el 15, pero la mención más frecuente la lleva al 20) surge en medio de ese panorama.

Surge y no irrumpe, porque no hay violencia de eclosión, desgarramientos ni sacudidas. Hay algunas obras que se fechan aún antes de 1915 (de Casaravilla Lemos en 1912, de Casal en 1910, de Mendilaharsu en 1909) pero la iteración generacional se hace más visible a partir de ese año, que es el de Oribe, así como 1916 es el de Ipuche y Luisa Luisi y 1917 el de Sábat Ercasty.

Es una generación sin rebeliones profundas, aunque haya rebeldes individuales y solipsistas, entre la bohemia y el anarquismo (Fagetti) o pregoneros de una transformación social-demócrata, que han estado antes en los campos de 1904 (Frugoni). No hay rebelión, no hay incon-

formismos restallantes, no hay disidencias ni desacomodaciones muy duras. En esta década que se extiende desde la post-guerra europea hasta la apoteosis civilista de nuestro Centenario, tampoco podía verosímilmente haberlos: el país respiraba de satisfacción, se creía auténticamente distinto de sus vecinos americanos, a salvo de los problemas que los demás afrontaban.

Y ese país distinto, ínsula con fronteras terrestres, recibe y asimila a sus escritores, los suma a su vida civil, los empareja —en materia de destino colectivo— a sus profesionales, a sus funcionarios, a sus diplomáticos, y a sus políticos; el país de esta década es el país de Juana de Ibarbourou (Juana de América): median justamente diez años entre *Las lenguas de diamante* (1919) y la canonización continental en el Palacio Legislativo (1929). Es claro que esa misma década corre también hacia otros cambios, y va desde el Batlle imponentemente vigoroso que gobierna, de modo no tan trasvisible, sobre presidentes y colegiados, al Batlle aquilino y septuagenario que en la mañana primaveral del 20 de octubre de 1929 muere en el Hospital Italiano. Casi junto con la vida de Batlle, irá esfumándose el ideal colegialista; 1929 es, diversamente, el año del "crack" de la bolsa de Nueva York y de la *Historia de un pequeño funcionario,* de Manuel de Castro. Es posible que —en su dispar magnitud— ambos datos sirvan para pautar, escandalosamente desde afuera, soterradamente desde dentro, el epílogo del gran optimismo y, menos notable desde tan cerca, el final del modelo de crecimiento que el batllismo propuso al país. Todavía se interponen los brillos conmemorativos del Centenario. Apagados esos fuegos de artificio, el 31 de marzo de 1933 asistiremos a las exequias.



Carlos Sábat Ercasty. (Grabado de M. Méndez Magariños, "La Cruz del Sur", 1929).

Vanguardia sin dureza

El título elegido por esta Enciclopedia es el de *Las vanguardias literarias;* ya ha sido recusada por otros (Sartre, Ionesco) esta terminología militar que se traslada a la historia de la literatura. Pero, aparte de que las vanguardias de ayer se vuelven prontamente las retaguardias de hoy (como predijo Zum Felde) lo cierto es que falta a nuestra vanguardia de los años 20 y aún de los años 30, esa estridencia propia de las renovaciones raigales de las grandes propuestas transformadoras. Mil novecientos diecisiete ha sido el año de la Revolución Rusa, 1922, es el año de la marcha fascista sobre Roma, 1923 asiste a la inauguración del nazismo, 1924 al asesinato de Matteoti, 1927 a la invasión yanqui en Nicaragua y a la ejecución de Sacco y Vanzetti. Pero apenas se encuentran muy mitigadas huellas de esos hechos en la profusión bibliográfica uruguaya de esos años. Y sería tan cruel como injusto cotejar las *Alas Nuevas* con la embestida de Mussolini o la *Canción de los pequeños círculos y de los grandes horizontes* con la silla eléctrica para los mártires anarquistas; tales juegos de contrastación pueden hacerse ad infinitum, con posibilidades de diversión ilimitada en los desencuentros de la sangre y la letra, en este país y en aquella época como en cualquier país y en cualquier tiempo.

Lo cierto, más allá de este pasatiempo inocente, es que nuestras vanguardias son puramente verbales, se agotan en la metáfora y en la imagen. Federico Bolaños ha escrito que "pertenece a América el parto de la palabra Vanguardia, que ha centralizado en diez letras todas las direcciones del movimiento europeo". Pero esa suerte de rosa de los vientos o de sismógrafo de las literaturas, no es rosa de los vientos ni sismógrafo de la vida, en el caso de nuestras vanguardias y de nuestro país.

Los poetas mayores del 20 no están en otra pelea que la propia. Juana de Ibarbourou es una luminosa sorpresa, porque Melo y 1919 la lanzan desde el anonimato hasta *Las lenguas de diamante,* sin transición alguna; Sábat Ercasty es una turbulencia cósmica (nebulosa, no sistema, se ha dicho) y a los ochenta y tantos años sigue siéndolo, con decenas de caudalosos libros publicados, con decenas de caudalosos inéditos en sus estanterías privadas. Emilio Oribe es también, a su modo, un hecho insólito, entre la inicial imaginería de *El halconero astral* y la metafísica casi de programa de su maduro poema *Quién;* Casaravilla Lemos —a quien cada vez más gente empieza a considerar como el poeta mayor de esa promoción— discurre en la penumbra discreta y dolorosa de sus caídas demenciales y de su intermitente, extralúcida, llagada plenitud creadora y muere septuagenario en 1967, sin que el país se entere; Basso Maglio maneja un breve manojo de palabras en contextos herméticos (vago, profundo, viejo, finísimo, espiga, mar) y apresa su poesía criptográfica en un solo y escueto libro central; Frugoni, "poeta tendencioso" (como le llamara Prando) golpea en lo ciudadano, en la condición social del

hombre, en los himnos de la redención, e importa menos como poeta que como hombre, como lírico que como parlamentario. Y ésa y algunas otras son las figuras mayores del 20; alguna de ellas (Frugoni) a caballo entre el 900 y el 20.

Unos pocos quedan aún en pie y se les menciona a menudo en el nivel de la actividad universitaria (Oribe) o en el liderato de mustias políticas literarias, por debajo del antiguo mérito fresco de sus libros (Juana) o en el espectáculo pertinaz de sus implantaciones personales (Sábat Ercasty, Silva Valdés). Pero casi no hay un registro abierto para esa poesía de los años 20, en los días que corren.

Las revistas literarias de la época reflejan ese paisaje suave y blando, sin rijosas aristas, sin asperezas montañosas. Se llaman *La Pluma* (dirigida primero por Zum Felde y luego por Sábat), *La cruz del sur* (donde los hermanos Alvaro y Gervasio Guillot Muñoz imprimen la huella de su refinada cultura francesa), *Teseo* (donde el ensimismado y serio Eduardo Dieste suele mirar más que los otros hacia el circundante espectáculo social y político de su tiempo), *Cartel* y las revistas *Oral* y *Mural*, donde los más visibles vanguardistas de la época hacen la más ostensible y liviana vanguardia (Alfredo Mario Ferreiro, por otros conceptos un alma original; Humberto Zarrilli, compendio de las fugaces bogas pirotécnicas de su tiempo).

Son, casi sin excepción, revistas hospitalarias, complacientes y blandas. Dan hospitalidad al enemigo; o, mejor dicho, tan amable acogida a todos, porque no tienen enemigos. No son facciosas, aunque pueda haber pequeñas y murmuradoras facciones personalistas. El ejemplo hoy más conocido, acaso menos benignamente propuesto al recuerdo, es el de *Alfar*. Sostenida por el brío editorial increíble de un hombre componedor y bondadoso —Julio J. Casal— *Alfar* vio la luz en Europa y estuvo vinculada a la historia del ultraísmo español. Trasplantada luego al país, con el regreso consular de Casal, llegó casi al centenar de números. Salía por el insospechado impulso de su director (que era allí todo, desde corredor de avisos para subsistir hasta corredor de inéditos a publicar, además de distribuidor) y cultivaba un estilo culto pero inorgánico de bric-à-brac, donde lo bueno era la remanencia de las fulgurantes amistades de la juventud de Casal (frecuentes viñetas de Barradas cuando Barradas ya había muerto, ocasionales colaboraciones de vanguardistas europeos, de argentinos del grupo Martín Fierro) y lo malo era la cosecha de una bienquerencia indiscriminada de la edad otoñal. Esa misma tolerancia habría de desembocar, en 1940, en la *Exposición de la Poesía Uruguaya,* editada por Claridad en Buenos Aires, con 745 páginas abigarradas de versos y 313 poetas matriculados, alguno de ellos apócrifo, algún otro sólo mencionado en ausencia de poemas, por imposición de su tino (concretamente, Zum Felde). Casal presenta su *Exposición* (imposible llamarlo Antología) como "indulgentísima y comprensiva de muchísimos nombres". Como epítome de una política de vanguardia, sería incomprensible. Pero *Alfar* no fue vanguardista ni Casal cultivó intransigencias u ortodoxias de vanguardia; prohijó, en cambio, el espaldarazo de significación inverificable ("su poemario es un manual de lluvias", su poesía "es una corona de llaves sobre la rodilla de los ángeles") en un estilo metafórico exultante, desenfadadamente acrítico, que sin embargo se traficó como crítica, la crítica constructiva que otros predicaban como necesaria e insustituible, en la entraña de los jóvenes movimientos de vanguardia (ver Guillermo de Torre, *Las*

Julio J. Casal


LA PLUMA
REVISTA MENSUAL
DE CIENCIAS - ARTES Y LETRAS

ALBERTO ZUM FELDE
Director

ORSINI BERTANI & Cía.
Editores

Redacción y Administración
18 de Julio, 985

Año I - Volúmen II
Octubre de 1927

MONTEVIDEO

J. FLORENSA, Impresor—Cerrito, 780

literaturas europeas de vanguardia).

Es cierto que otras revistas fueron menos neutrales o aluvionales que *Alfar*, mostraron en mayor medida la cara de un grupo. Pero es asimismo cierto que se trató, en todos los casos, de una vanguardia carente de zonas inconfortables de dogmatismo, de una vanguardia sin inconformismos, de una vanguardia estetizante, en que los especiosos problemas eran estar pro o contra la rima, por la imagen, por la metáfora, no pro o contra premisas que supusieran la disolución o la edificación de un mundo, así fuera —sin ir a más— en el ámbito de la creación y de la cultura. No hubo demasiado fanatismo, no hubo zonas crudas de afirmaciones ni de negativismos, no hubo ídolos violentamente derribados, violentamente entronizados. Los mismos testigos de las batallas de la vanguardia europea (como fueron, por aquellos días, Cúneo y Arzadum en el campo de la pintura) si bien hicieron lo suyo con honradez y denuedo, no agitaron el ambiente con proposiciones revulsivas, como las que años antes había hecho el dandysmo en literatura, como la que años después haría el maestro Torres García en las artes plásticas.

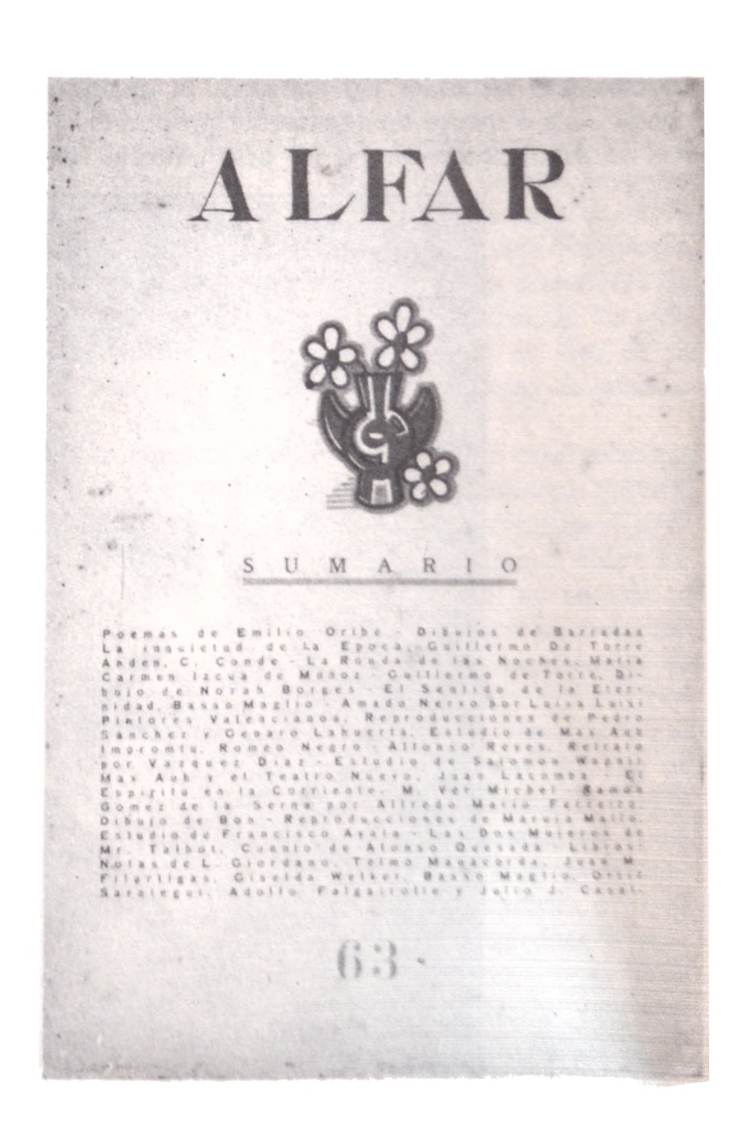
Borges, allá por el comienzo de los años 20, había reclamado en la Argentina, en nombre de la revolución ultraísta: "Nosotros queremos descubrir la vida, queremos ver con ojos nuevos". Las vanguardias en el Uruguay pueden haberse propuesto lo mismo, pero no se adelantaron con ánimo de beligerancia a excluir —como lo hacen, en su fervor de instalación, los catecúmenos de todas las revoluciones— cualquier otro modo de ver el mundo que el suyo.

Los libros pueden llamarse *Palacio Salvo, Se ruega no dar la mano, El hombre que se comió un autobús* o *Himno del cielo y de los ferrocarriles;* pero la exorbitancia se queda en el gesto, en los cabezales "pour épater les bourgeois" y para sentirse fácil, confortablemente iconoclasta. No hay mártires de la letra escrita como Sánchez, como Herrerita, como Barret. Y si hay estridencia, ella se da en el terreno más vistoso y gratuito: es la Troupe Ateniense, es René Arturo Despoucy paseándose por 18 como hombre-sandwich para anunciar, a pecho y espalda, su *Santuario de extravagancia* (1927). Se trata del desplante, de la irreverencia graciosa, descerrajada, sorpresiva y liviana que no cuestiona, en lo que importa, los valores de la sociedad en medio de la cual el escritor vive.

Cuando, al paso del tiempo, estas novedades se amaneraron, estos modos nuevos se academizaron, hicieron escuela de facilidad y de imitación, tuvimos el gacelismo, el angelismo, las palomas, los vitrales y las corzas de la poesía que gélidamente se resistía a cualquier cambio, antes y después del 45.



N.° 12



El ejemplo del nativismo

Un ejemplo de lo que fue entre nosotros la vanguardia —acaso el ejemplo más puro y más claro— lo dio *el nativismo.*

Ya el ensayista peruano José Carlos Mariátegui se encargó, en el N° 1 de *La Pluma,* de que nadie confundiera al nativismo uruguayo con formas del indigenismo americano que le eran contemporáneas. "En el Uruguay —dice— la literatura nativista, nacida como en la Argentina de la experiencia cosmopolita, ha sido criollista, porque allí la población tiene la unidad que a la nuestra le falta. El nativismo, en el Uruguay, por otra parte, aparece como un fenómeno esencialmente literario. No tiene, como el indigenismo en el Perú, una subconsciente inspiración política y económica".

Los estudiosos del problema (Vidart, por ejemplo) hacen las consabidas distinciones: la poesía gaucha es puramente oral, la gauchesca es una poesía culta de remedo (recuerdo aquella sentencia de Sartre a propósito de La Bruyère: "La Bruyère habla de los campesinos, no habla con ellos") que dice en paisano y piensa en ciudadano; la poesía criolla —en cambio— vierte en formas cultas un sentido y un sentimiento nativos. El nativismo uruguayo surge como otro término de esa evolución: "El criollismo es una cosa vieja y estática; el nativismo es una cosa nueva y en evolución", escribió Silva Valdés en *La Cruz del Sur.* "Al arte moderno hay que cruzarlo con lo típico para fortalecerlo". Según sus definiciones entusiastas e imprecisas, el nativismo era "un modernismo participando de lo nuestro", "el arte moderno que se nutre en el paisaje".

Con el tiempo, volvió sobre el tópico con menos confusión (porque los vocablos "modernismo" y "moderno" indudablemente la introducen en las definiciones citadas) y tras considerar al nativismo como una superación estética de nuestras poesías gauchescas (mejor habría quedado decir "criolla") se confiesa: "Tomé los viejos modelos del campo —el gaucho, el indio, el paisaje nuestro— y los conté dentro de las maneras estéticas de las escuelas poéticas en boga en ese momento de la poesía universal, que lo constituían el creacionismo francés y el ultraísmo español".

Si se deja de lado otras puerilidades egolátricas de tal confesión ("Con ello triunfé llamando mucho la atención entre los poetas jóvenes del Río de la Plata" o —en cuanto a quién fue el iniciador del nativismo— "entiendo que fui yo con mi libro *Agua del Tiempo*") la definición es veraz y trasparente; a través de ella se explican las hibrideces del nativismo ("El sauce es el affiche de la melancolía"), su fungibilidad estética, su perecibilidad calculable de antemano.

Porque en cuanto esas novedades (novelerías) formales se agotaron, el nativismo no tuvo con qué responder; especialmente el de Silva Valdés, tan largamente sobrevivido en los poemas semanales de *La Prensa;* el de Ipuche (aún en el artificio de la prosa de sus dos romances, *Fernanda Soto* e *Isla Patrulla*) tiene algo más de consistencia.





Fernán Silva Valdés (Madera de Renée Magariños. "La Cruz del Sur". 1929).



Dibujos de Pedro Figari para la 1ª edición de "El arquitecto", 1928.

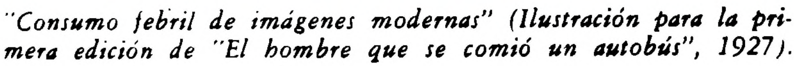
Mastronardi dijo que los "versos opacamente narrativos" de Ipuche honrarían a cualquier literatura. No todos los momentos de la poesía de *Júbilo y miedo,* con ser su mejor libro, lo cumplen. Sea como sea, ha envejecido menos, suena menos a hueco qué el flujo romanceado de Silva Valdés. En nueve líneas de texto, Borges se anticipó —en 1939— al juicio que hoy puede tenerse acerca del autor de *Romances chúcaros.* "Silva Valdés, hacia 1921 publicó *Agua del Tiempo"* —escribió Borges en *Sur,* Nº 54. "Ese libro —admirable— contenía un recado, un poncho, un puñal, una espuela nazarena, unas boleadoras, una guitarra, un mate, un clarín. Todas las cosas criollas estaban, pero no el hombre de esas cosas. Para Silva Valdés, el gaucho es una ocasión de metáforas y de nostalgia, no un hombre concebible. La nostalgia es veraz y las metáforas son generalmente vistosas, pero no las respalda nadie. Intimamente los libros de Fernán Silva Valdés adolecen de muerte".

Esta misma defunción era registrada por Zum Felde en el *Proceso intelectual del Uruguay* (1930) cuando —en un contexto sociológico, más que literario— afirmaba: "La vida rural del Uruguay está toda transformada en sus costumbres y en sus caracteres, por el avance del cosmopolitismo urbano". Después veremos cómo la narrativa, mejor que la poesía, sintió, apresó y expresó ese cambio.

Porque el nativismo, como anotó Mariátegui, es "esencialmente literario", a diferencia del indigenismo peruano o mexicano; "no cala en lo desgarrado e irredento de nuestro campo —dice Vidart— en lo mísero y doloroso de nuestras ciudades: ni el proletario urbano ni el rural con su ignorancia, y su miseria enturbian lo lindo y parejo de una inspiración que va por los aires altos de un espejismo, que mira al mundo hecho (esto es, bien hecho) para que en la madrugada suene la coscoja o en la noche cante la guitarra. Y si no, los que conocen de veras la vida que arrastran los habitantes de los ranchos paisanos o chacareros —roñosos, desmantelados, llenos de vinchucas y pulgas, sahumados de olor a bosta y meadas inmemoriales— que lean lo que el poeta dice acerca del rancho en el poema homónimo".

Había sin duda, (y lo vio Borges) una nostalgia veraz, como la de Pedro Figari; pero la forma de verter esa nostalgia, en la frívola alacridad de lo pintoresco, recuerda más a Molina Campos y sus paisanos semilampiños de Alpargatas Rueda que a los negros y sus candombes, más




"Consumo febril de imágenes modernas" (Ilustración para la primera edición de "El hombre que se comió un autobús", 1927).


Alfredo Mario Ferreiro.

graves y requebrados y solemnes, más sutilmente ingenuos, más incontaminadamente primitivos, menos exteriores u ostensibles.

Si nos hemos detenido en el nativismo más allá de la justa proporción que en este corto ensayo habría debido concedérsele, es porque la vocinglería primero y el esclerosamiento conservador que luego tuvo el nativismo, ilustran mejor que ningún otro "ismo" el proceso superficial y fugitivo de las vanguardias literarias en el Uruguay.

El país no estaba en trance de revisiones profundas, ni podían surgir revisionismos importantes; el optimismo de la hora inclinaba a la chinesería literaria de las metáforas, al consumo febril de las imágenes "modernas" (más *art-nouveau* que modernistas, en la cabal acepción histórico-literaria de este adjetivo). El gasto era exuberante y precipitado; el empobrecimiento, la repetición, la estereotipía, el aplacamiento y la vejez sobrevendrían muy pronto.

En el número 10 de *La Pluma* (febrero 1929) un cronista reseñaba "el año literario 1928" y decía: "Si el 1927 significó el auge y la culminación del «vanguardismo», el 1928 ha significado su decadencia. Este no debe dar lugar a confusiones, ni provocar el regocijo precipitado de los académicos. No es que se haya vuelto al academicismo, renegando de la «nueva sensibilidad»; no, lo que ha decaído, después de un rápido y pintoresco auge, es el estridentismo vanguardista, lo que el vanguardismo tenía de frenético y de pueril, de histérico y de snob; su parte superficial, su cascarilla, que fue precisamente lo único que pudieron tomar para sí algunos literatoides, ganándose una efímera ilusión de nombradía. Va quedando de las nuevas modalidades estéticas lo que debía guardar: la sustancia, el grano, la expresión de una nueva época espiritual, pero armonizado con el ritmo eterno del espíritu y equilibrado con los valores permanentes del arte. Puede decirse que 1928 ha traído la depuración de todo lo que en el vanguardismo estridente y superficial de 1927, era prosaica aberración del gusto y mera gritería de feria. Así, descartando como cosa verdaderamente significativa *El hombre que se tragó un autobús* (sic), todo lo que algunos jovencillos publicaron de ese tenor, ha ido ya a parar al canasto de los papeles, es decir, que resultaron tragados por los autobuses. Como se trata en general de gente muy joven, la pérdida no tiene mayor importancia. Les queda una vida por delante, si es que tienen talento, para hacer algo serio".

En el ápice del centenario

Nos acercábamos a los años 30. En 1929 aparecerían —anunciando otros tiempos— Esther de Cáceres con *Las ínsulas extrañas* y Juan Cunha con *El pájaro que vino de la noche;* desde 1925 escribía poemas Roberto Ibáñez y ya era conocido, aunque no tenía (ni ha tenido después) ningún libro, el más avaro y quintaesenciado, el mejor poeta de esa promoción: Fernando Pereda. El Uruguay batllista ensanchaba, entre tanto, su *weltanschauung* expansiva con el clamoroso éxito mundial en otros campos: los futbolistas celestes triunfaban en las olimpiadas de Colombes (1924) y Amsterdam (1928); completarían el tríptico en su propio suelo, con el campeonato mundial de Montevideo, en el ápice del Centenario (1930).

En un ensayo esclarecedor *(Situación del escritor en 1947)* Sartre indaga las razones del fracaso de muchos de los escritores que —en Francia— tenían menos de treinta años en 1927; y se lo explica por el cambio de la audiencia a la que ellos se dirigían. Lo que escribe al respecto, parece escrito para el Uruguay de los escritores de la década del 20 y hasta el centenario. Oigámoslo: "Creo que el fracaso se explica, aunque ello pueda parecer paradójico, por el público que estos escritores eligieron. Hacia el 1900, con ocasión de su triunfo en el asunto Dreyfus, una pequeña burguesía trabajadora y liberal adquirió conciencia de sí misma. Es anticlerical y republicana, antirracista, individualista, racionalista y progresiva. Orgullosa de sus instituciones, está dispuesta a modificarlas, pero no a derribarlas. No desprecia al proletariado, pero está demasiado cerca de él para tener conciencia de oprimirlo. Vive medianamente, a veces en la estrechez, pero, más que esperar a la fortuna, a grandezas inaccesibles, desea mejorar su modo de vida dentro de límites muy estrechos. Sobre todo, quiere vivir. Vivir, lo que para ella significa elegir su profesión, ejercerla a conciencia y hasta con pasión, conservar en el trabajo cierta iniciativa, fiscalizar eficazmente a sus representantes políticos, expresarse libremente en los asuntos públicos y educar a sus hijos con dignidad. Es cartesiana en el sentido de que desconfía de las elevaciones demasiado bruscas y de que, contrastando con los románticos, que siempre han esperado que la felicidad les sobrevenga como una catástrofe, sueña más con vencerse que con cambiar el mundo. Esta clase, felizmente bautizada con el nombre de "media", enseña a sus hijos que todo lo excesivo es dañoso y que lo mejor es enemigo de lo bueno. Es partidaria de las reivindicaciones obreras, a condición de que éstas se mantengan en el terreno estrictamente profesional. No tiene historia ni sentido histórico, porque no posee pasado ni tradiciones, lo que la diferencia de la gran burguesía, ni la inmensa esperanza de un porvenir, lo que la diferencia de la clase obrera. Como no cree en Dios, pero tiene necesidad de imperativos muy estrictos para dar un sentido a las privaciones que soporta, una de sus preocupaciones intelectuales ha sido la fundación de una moral laica".



Nuestra Calle Mayor, símbolo de esa clase



...nente bautizada con el nombre de "media", y escenario preferido del público que nuestros escritores eligieron

Los narradores como testigos

Esa imagen perfecta —tal cual era la nuestra de los años del Centenario— comienza a enturbiarse con el golpe de Estado de marzo de 1933. ¿Cómo el país inmóvil —se dirá—, cómo ese dechado de las instituciones en reposo puede expulsar a algunos de sus hijos, asistir al suicidio de un ex presidente en plena calle, verlos morir a tiros, verlos sacar a empujones de la Universidad, contemplarlos mientras emprenden el camino de la prisión o del destierro? Hoy no podría hacerse demasiado caudal de esos hechos: el país de 1969 está infinitamente más socavado que el de 1933. Y aquella vez fue un puñado de dirigentes, se dirá; no fue el país entero, no fue el pueblo. Sí, pero no hay que olvidar que la imagen de una sociedad la forjan siempre y en definitiva sus élites. Y marzo de 1933 fue una fecha de encono, pelea y toma de conciencia y realidad (cuando no escape hacia absurdas y muertas mitificaciones) para las élites políticas e intelectuales del Uruguay.

Con mayor proyección que los poetas, los narradores asumieron la opacidad de ese cambio y comenzaron a hacer con él una literatura nueva. No digo que hayan constituido una vanguardia. Pero la narrativa que va a madurar hacia la década de los años 30 tiene mucho mayor vigencia y operatividad, mayor fuerza de choque en la vida del país que la poesía que le es contemporánea. Vigencia, operatividad, busca de atajos nuevos, fuerza de choque, ¿no es ésa en definitiva, en materia de estrategia castrense, la misión adjudicada a las vanguardias?

Como ha dicho Real de Azúa *(El impulso y su freno)* el batllismo estuvo contra el campo pero no atacó sus estructuras; estuvo contra el campo y no contra el latifundio.

La literatura anterior del país nos había dado la visión de los grandes campos como piélagos, de la estancia cerril (Acevedo Díaz) o de la estancia progresista (Reyles). En todo caso, era un campo sin clases, en una visión falsamente homogénea u omisiva o simplista. Las enemistades eran las que creaban las pasiones *(Ismael, Beba)* o eran las habituales entre el gobierno y la revolución (Javier de Viana). Por dentro, las miserias de esa realidad no se vivían, nadie quería verlas. Reyles editaba en 1916 la versión patriarcal del estanciero progresista, generoso, tutelar, dispensador de bienes y providencias (Mamagela en *El terruño*) y la reeditaba, fuera de toda actualidad, embebida de toda nostalgia, en 1932 (Don Fausto en *El Gaucho Florido*). Pero la gran estancia era una realidad socialmente en quiebra cuando emergían los narradores que se agrupan alrededor del 30. Cuando Reyles, en su inorgánica empresa del Centenario *(Historia Sintética de la Literatura Uruguaya)* se ocupa de sí a pretexto de Espínola y Dotti —bajo el inadecuado título *El nuevo sentido de la narración gauchesca*— sigue añorando la supuesta ineditez del viejo medio rural y exhortando a escribir el "campo bagual, la estancia cimarrona y el gaucho y sus trágicas peripecias". Pero no puede evitar una última frase; y al urgir a que



Justino Zavala Muniz.

otros hagan lo que él, sexagenario, ya está haciendo en *El Gaucho Florido,* lo encarece de un modo crepuscular, "antes que el campo, la estancia y el gaucho entren para siempre en el reino de las sombras".

Literariamente, eso ya estaba ocurriendo sin que él lo viera. Morosoli ha dicho (en un artículo titulado *La cansera del hombre de campo,* Marcha 4/X/40) que "nuestros caudillos irán palideciendo como retratos a través del tiempo", y ha agregado: "Ahora el hombre de campo nuestro, el proletariado rural, el peón, el monteador, el siete oficios, el carbonero, está de pie, sin fraternidad, sin tierra para trabajar, sin guitarra y sin ilusiones. Ahora que él come guiso de poroto y el patrón carne asada, ahora que el patrón lee el diario y él no sabe leer, ahora que el honor de uno y otro es diferente, ahora que le falta todo, ni siquiera tiene idea de lo que le falta".

Frente al campo antiguo y abierto, al campo sin alambrar de las patriadas, frente a ese escenario en CinemaScope de los vacajes, de las golillas flotando en las marchas ecuestres y de los prisioneros degollados, empieza a existir literariamente otro más verídico, actual y verificable, un campo nulamente épico, mucho más miserable que bizarro, el campo pobretón y prosaico, a veces el campo de las chacras, otras el de la orilla de pueblo, un campo de desclasados y jornaleros en subempleo, un campo de linyeras y vagabundos, un campo con negrada y con hambre.



Encuentro de generaciones y vanguardias, entre otros: Atahualpa del Cioppo, Jesualdo, Juvenal Ortiz Saralegui, Leonidas Spatakis, Montiel Ballesteros, Julio J. Casal, Juan José Morosoli.

Todavía quedan los evocadores y los nostálgicos, los memorialistas de infancia y vacaciones *(Isla Patrulla)*; y queda incluso la planta maciza de algún romántico *arrieré* de la patriada. Justino Zavala Muniz es, en el mejor sentido, un escritor anacrónico, a despecho de su vigor narrativo, de eso que alguna vez llamaron su prosa musculosa o membruda. Cuando en 1921 escribe *Crónica de Muniz*, se advierte la verdadera filiación de sus sentimientos, entroncados en una cepa familiar blanca: ideológica, intelectualmente puede ser batllista. Sanguínea y ancestralmente es blanco, y más concretamente es el blanco que se enorgullece de haber sido el nieto del general Justino Muniz, otro hombre que —sin dejar de ser blanco— en 1904 estuvo con el gobierno de Batlle. La visión que Zavala Muniz tiene en *Crónica de Muniz* acerca de nuestras luchas civiles, es también de estirpe blanca. El coloradaje no ha tenido nunca (el poder no lo fomenta ni lo permite) ese culto romántico de lo insurreccional anárquico, esa vaga profesión del desorden andariego y corajudo que se cifró en la divisa archifamosa de "Aire libre y carne gorda". Bastaría comparar la visión que de un mismo hecho de armas tienen el colorado Carlos Reyles (para quien la guerra civil se resuelve, en *El terruño*, en alambradas cortadas y en ganado disperso y obra de refinamiento de sangres dilatada o perdida) y el Zavala Muniz de esta primera *Crónica*, para comprobar cuánto más anacrónica, cuánto más enclavada en nuestro medioevo de la patriada aparece la obra del más joven de los dos. En *Crónicas de un crimen* (1921), acaso su mejor obra, Zavala Muniz se aproxima a eso que ahora ha dado en llamarse el *roman vérité*; pero la ambigua aureola que rodea, a pesar de algunas condenaciones explícitas del autor, a ese personaje maldito que es "El Carancho", asesino de mujeres y matrero de la justicia, suena a oscura exaltación de la libertad y sus gratuitos fueros físicos (dormir al aire libre, carnear o matar cuando se quiera) que está en la raíz de toda la literatura escrita para glorificar nuestras guerras civiles y sus caudillos.

Ya es menos importante, aunque escriba acaso mejor que nunca, el Zavala Muniz de *Crónica de la reja* (1930), cuyo escenario es la pulpería de campaña. Y caerá todavía a menos cuando escriba su teatro de ideas (*La cruz de los caminos*, 1933) o su teatro de denuncia rural, por donde toca al campo de los narradores que acaban de mudar la visión de ese mundo (*En un rincón del Tacuarí*, 1939, *Alto Alegre*, 1940) o de mitificación histórica (*Fausto Garay, un caudillo*, 1943). Por supuesto que ese mismo hombre que escribe un teatro de incurable hinchazón retórica es el que en 1935 va a *La Revolución de Enero* y escribe la crónica de esa última y efímera sublevación; y es también el senador que, en la restauración batllista a medias de 1943, vota al general Baldomir para que presida el Banco República, anotando que lo vota con melancolía.

El campo visto con veracidad

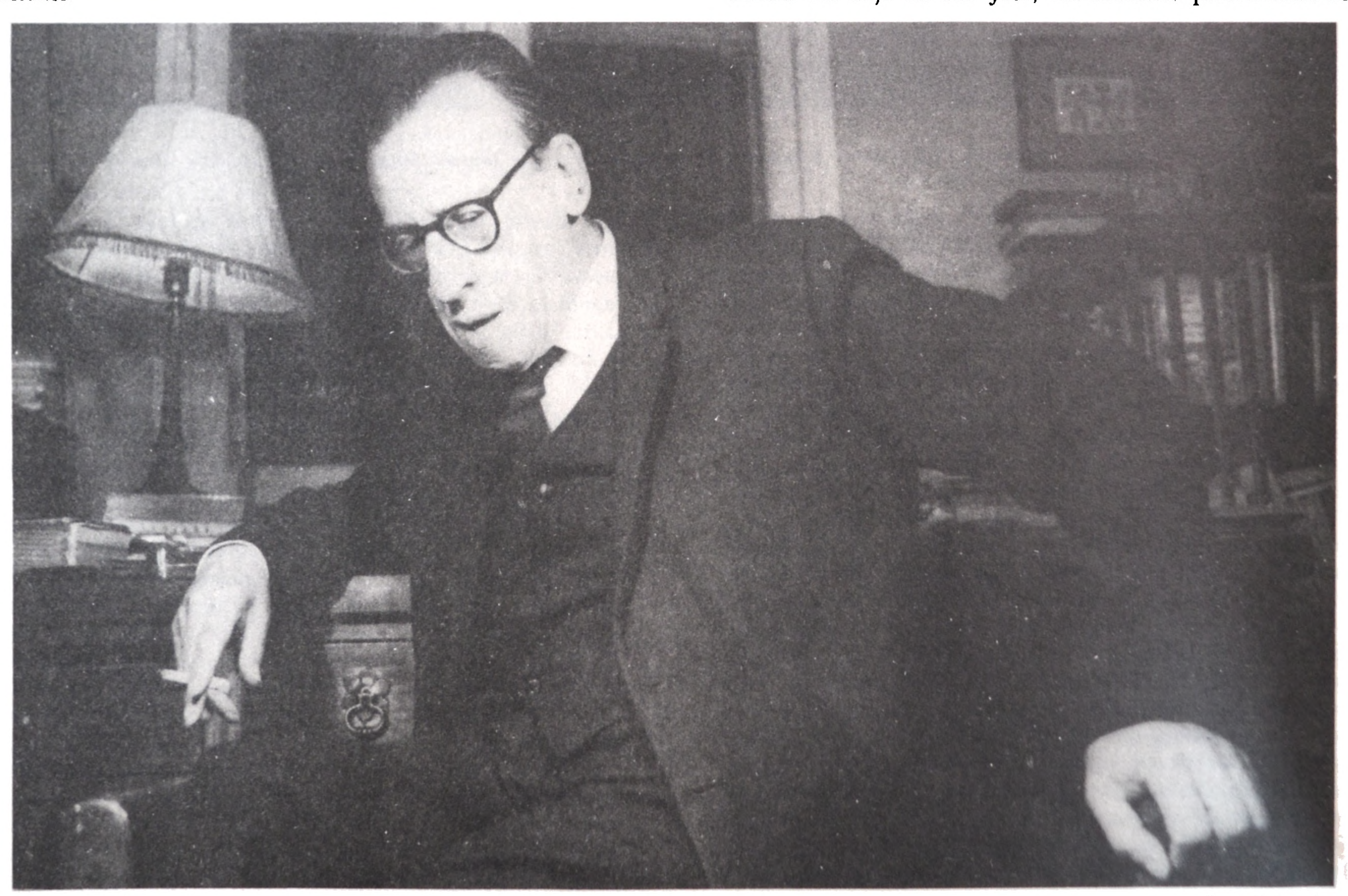
Espínola y Morosoli

Los otros narradores están en un quehacer públicamente más oscuro, pero literariamente más fecundo. Hay que apuntar que —con excepción de Zavala Muniz, que es de Cerro Largo y de Enrique Amorim, que es de Salto— todos son del Sur, si es que se considera que el Sur del país es todo lo que queda por debajo del Río Negro, ese curso de agua que lo parte en diagonal (Espínola, Morosoli, Dotti, Dossetti, Magallanes).

Y en ese quehacer públicamente más oscuro, están haciendo un tramo de la literatura nacional, con más vitalidad que los poetas que les son contemporáneos. Porque aunque la poesía llegue a semejantes contenidas demitificatorios (y desmitificatorios), como ocurre con Serafín J. García (en su primer y mejor libro, *Tacuruses,* que es de 1935) la variante que puede enriquecer a la literatura, la de las nuevas formas, está muy mitigada. Serafín J. García, con una vis más dramática y una evidente progresión del deterioro rural, es un lejano pero emparentable sucesor de José Alonso y Trelles (El Viejo Pancho) que escribió *Paja Brava* décadas antes en El Tala, departamento de Canelones.

Francisco Espínola es el más importante de esos escritores; y su libro de cuentos *Raza ciega,* de 1925, abre este período de nuestra narrativa. Aunque la realidad rural que conoce es la de su nativo San José, el ámbito de *Raza ciega* es más abierto que el de los cuentistas minuanos, los oficios de sus personajes son más indefinidos y menos circunscritos a un merodeo chico de chacras y orillas de pueblo; las pasiones más crudas, el mundo más dramático y bárbaro. *Raza ciega* es, habida cuenta de la edad del autor, una revelación importantísima. Espínola ha escrito luego cuentos más famosos que *María del Carmen* o *El hombre pálido;* esos cuentos se llaman *Rancho en la noche, Que lástima, Los cinco* o *Rodríguez* y denotan una delectación más morosa en los efectos verbales y en las prolijidades sutiles de la técnica; no me animaría a afirmar que son mejores que los de sus veinticinco años, con los que ya se inicia por alturas muy difícilmente accesibles a otros.

En 1933, año del golpe de Estado, Francisco Espínola —revolucionario de Paso Morlán— publica *Sombras sobre la tierra* y la dedica a Carlos Reyles. *Sombras* es la novela del bajo de San José, del suburbio prostibulario de



Paco Espínola

nuestros pueblos del interior. Según refirió en 1962 a los ediles de Montevideo, un parroquiano de un boliche de esos suburbios se la pidió una vez, diciéndole: "Usted tiene que escribir una obra sobre nosotros. . sobre nosotros, digo, los que somos malos y nos damos cuenta y no podemos reaccionar". El resultado es esa obra mayor y despareja, con cenitales momentos del narrador, con alguna flojera en las trascendencias del personaje central (Juan Carlos) y algunos baches en el transcurso propiamente novelesco. Pero en conjunto es un hito fundamental en la narrativa uruguaya de este siglo y hay una zona en que sólo las obras de Onetti la acompañan (y exceden) al paso del tiempo.

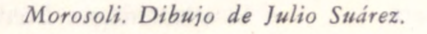
Ya entonces Espínola se acredita —precozmente, si se mira al calendario— como la figura mayor de la generación del Centenario, como su narrador incuestionablemente más importante. Ese manojo de cuentos perfectos y trabajados —que recién mencionamos— y *Don Juan, el Zorro,* que ya se adelantaba en las revistas de los años 20 y que sólo ha sido editado (y aún así, en forma parcial) en 1968, han oficiado para la regateada confirmación de esa primacía. Espínola se ha dado luego larguísimos espacios para escribir (para no escribir) y de escritor necesario ha pasado al rango sui géneris de figura literaria casi mítica. Su mundo sigue siendo más rico que el de sus congéneres de aquellos años iniciales, su magisterio más ancho y más vivo. Nos quedaremos pensado —eso sí— que *Sombras* abrió una carrera de novelista que Espínola se rehusó luego a recorrer hasta el fin.

Víctor M. Dotti —muerto tempranamente, perdido ya antes para la literatura por obra de una exacerbada y dispersiva pasión política— es el autor de un único libro de cuentos, *Los alambradores.* Libro escueto, áspero, seco, resulta emparentable a los de Morosoli, aunque la cosmovisión de Dotti parezca más dramática, más turbulenta y también —a ratos— menos nítida. Como en el caso de Dossetti, la circunstancia de que se haya quedado en un único libro, impide saber si la veta de su originalidad era más profunda, tenía canteras inéditas que los azares de la vida (y en el caso de Dotti, de la pasión y de la muerte) le hayan vedado luego explorar y explotar. Solitario como ha quedado, el volumen de *Los alambradores* sirve para dar fe del cambio de perspectiva que apuntábamos antes, un esfuerzo de transformación y veracidad en el que Dotti se suma a otros, y en el que su ejecutoria no habría sido bastante si se hubiera quedado solo. Situado así entre el testimonio y la literatura, su nombre ocupa un lugar escueto pero limpio y legítimo.

El escritor de más largos y tenaces empeños de toda esta promoción es Juan José Morosoli (Minas, 1899-1957). Es también el suyo el caso en que esa nueva veta narrativa hace sentir más rigurosamente sus limitaciones naturales, no excedidas —es preciso decirlo— por la insobornable vigilancia de honestidad creadora que gobierna y estaquea la obra de Morosoli.

Los cuentos de Morosoli pueden ser reducidos a una larga homogénea galería de personajes Todos ellos inmer-

Morosoli. Dibujo de Hermenegildo Sábat.



Morosoli. Dibujo de Julio Suárez.



Morosoli y Paulina Medeiros. Minas, 1947.



Enrique Amorim. Juan José Morosoli en la delegación uruguaya que recibiera los restos de Horacio Quiroga (Buenos Aires)

sos en una *weltanschauung* muy módica: son alambradores, albañiles, siete-oficios, linyeras, vagabundos, peones trashumantes. Casi sin excepción aparecen como personajes bloqueados, frustrados, taciturnos, ensimismados y a menudo —en la culminación verbal de la poquedad de su existencia— parcamente sentenciosos. Es esa huraña, torva felicidad oral para compendiar y acuñar en una sola frase sencilla y recapitulatoria todo el sentido de una existencia, lo que hace a veces la explicitud servicial de un cuento y una criatura de Morosoli. Espínola estudió muy bien, en el prólogo a la primera edición de *Hombres* (1932) el sentido del tiempo que, en Morosoli, facit saltus: las discontinuidades, la reconcentrada aferencia de los momentos inconexos de un pasado en torno a un presente quieto, henchido, a veces desganado, casi inmóvil. La vicisitud narrada es generalmente mínima, el suspenso del desenlace casi nulo; el personaje realiza su sentencia y muere. Muere literalmente o pasa, que en el caso de las humildes criaturas de Morosoli es virtualmente lo mismo. Es posible recusar a ese mundo de monotonía y —ni que decirlo— de engañosa, de pobretona finitud. Es un efecto de honradez, como decíamos. Morosoli no es hombre de grandes cosmovisiones, de fluencias complejas ni de grandes y abiertas estructuras. Por eso tenía muy poco, nada que hacer en la novela y *Muchachos* (1950) casi no lo es, aunque el género sea de contornos imprecisables y se resista a los trabajos de cerramiento, deslinde y amojonamiento de todos los agrimensores de la crítica. Pero Morosoli no era novelista, y no hay que lamentar la novela sin escribir que obstruyó su muerte, si ha de estarse al testimonio de Onetti. En sus cincuenta y ocho, casi cincuenta y nueve años desplegó un mundo narrativo de cauce estrecho y corriente exigua, pero suficiente y completo, a partir de su temprana iniciación poética (*Bajo la misma sombra*, con otros, en 1925, *Los Juegos*, él solo, en 1928). Esos escarceos juveniles —por lo demás— sirven tan poco a un conocimiento cabal de la figura de Morosoli como *Los arrecifes de coral* para medir la de Quiroga; acaso todavía menos.

Ese mundo veraz, confinado, ese mundo pobrecito de orilla pueblera, de orilla de río, de chacra, de merodeo marginal en estancias, es un mundo de autenticidad ejemplar, casi no tocado por los escrúpulos componedores de la literatura. Un mundo de ángulo pequeño pero —a diferencia del de *Winesburg-Ohio,* para invocar un cotejo ilustre— no levantado tampoco con demasiada fuerza fáustica de transformación, a partir de su modestia original.

Es aleccionante cómo este escritor recatado, empecinadamente afiliado a los tonos menores, suscitó algo importante en los demás: en sus lectores, en algún continuador notorio del 45 (Julio C. da Rosa), en cofrades que es imposible saber hoy si habrían escrito sin su vecindad, su callada persuasión y su ejemplo (Dossetti).

Los otros narradores que le son emparentables y próximos, son de significación claramente menor a la suya. Dossetti porque no pasó de *Los Molles* (1936) y porque en *Los Molles,* junto a un abigarrado repertorio de personajes, algunos novedosos (los negritos del libro) hay también literatura de época, esa literatura de la frase corta y crespa, bruscamente empenachada, ambiciosamente metafórica. Las superficies lisas de Morosoli no están en Dossetti, que se acerca más al estilo de los nativistas y —aunque más económico— recuerda al Ipuche de *Isla Patrulla,* por más que las fechas respectivas de los libros rechacen toda sospecha de parentesco deliberado.

Juan Mario Magallanes —mejor en *La Mariscala* que en *Cielo en los charcos*— es en cambio menor por la cuantía de su talento literario; sus dos obritas suelen ser frescas, ocasionalmente jugosas, pero no pasan de ahí. Y a veces pagan al amaneramiento de nuestras vanguardias un tributo que narrativamente, en su caso, suena a irrescatable. Enclavados en los días en que fueron escritos, tales libros no salen de ese tiempo, así como el nombre de Magallanes pertenece ya, a no tantos años de su muerte, a la arqueología literaria.



Enrique Amorim, Nicolás Guillén, Cándido Portinari y Toño Salazar.

Una existencia de vanguardia

El escritor que podría haber sostenido un cabal parangón de importancia con Espínola, en la generación del Centenario, es Enrique Amorim (1900-1960), que en nada se le parece. Pero su fácil, exuberante y desprolija facundia creadora, impidió a su talento versátil, dinámico, polivalente, cuajar en una sola y ceñida obra maestra, aunque se haya derramado en varias que casi lo fueron.

Amorim es, en vida, ambición y obra, un ejemplar único en su generación. Nació en Salto, vivió largamente en Buenos Aires y Europa, viajó, exprimió los placeres del mundo, inquirió con curiosidad en todo lo que era accesible y en lo que no lo era; su apetito de mundo y sensaciones fue notable; su generosidad sentimental, cruzada de arrequives bravíos, también lo fue.

No fue verdaderamente poeta, a pesar de un par de libros precoces (*Veinte años* y *Un sobre con versos*); pero, como arma de agresión o como instrumento de prédica en favor de sus convicciones políticas que lo allegaron al comunismo, escribió denodadamente versos hasta en sus últimos tiempos.

Fue, en cambio, un novelista nato, más aún que cuentista y a pesar de cuentos felices (como aquel que publicó en *Sur*, sobre el marino del Graf Spee); un novelista nato que era un gozador de la vida y del presente, un gustador, un epicúreo o un hedonista, un hombre lleno de expansiva cordialidad y de contagiosa simpatía. Por impetuosidades de su carácter, incurrió en juicios apresurados (como aquella nota crítica, bajo el seudónimo de Lázaro Riet, llamada a aumentar la mal comprensión de Macedonio Fernández); por la apariencia de esas impetuosidades recogió alguna diatriba inmerecida y por lo menos una penosa difamación literaria (el seudocuento *Rapsodia del alegre malhechor*, incluido en *La ciudad junto al río inmóvil*, donde Amorim se llama Carlos Oro y Mallea lo presenta como el repentinista inconsecuente, frívolo e irresponsable que no era, o por lo menos en que Amorim no se quedaba).

Hay libros de Amorim en que, apenas estorbada en algún momento por disculpables retóricas de medio literario y de época, aparece el verdadero campo del norte uruguayo: *La carreta* es el ejemplo más famoso y *La desembocadura* —libro que la impaciencia o la poca salud del último Amorim llevaron a apretujar y apresurar después de una apertura magnífica y prometedora— su mejor cercanía a la auténtica obra maestra que estuvo muchas veces cerca de producir. *El paisano Aguilar*, *Corral abierto* y *El caballo y su sombra* aseguran su gallarda posteridad, en medio a otros títulos que una más celosa autocrítica tendría que haber evitado (*El asesino desvelado*, *Todo puede suceder* y sobre todo la póstuma y breve *Eva Burgos*).

En acotación y hasta en contrapunto con su obra, la vida de Enrique Amorim fue —entre todas las de sus contemporáneos— la que tuvo más sabor a vanguardia, la que discurrió por los escenarios más estridentes, la que abrevó en amistades y conocimientos con una sed más arriesgada y afortunada. Su curriculum entre contemporáneos famosos, entre celebridades europeas, entre celebridades americanas (a partir de la relación del Amorim adolescente con el maduro y reverenciado Horacio Quiroga o de su amistad fraternal con los coetáneos Fernández Moreno y Ricardo Latcham), entre gente, circunstancias, vida, mundo, lo hacen ese ejemplar único de que hablábamos. Es cierto que ese ejemplar único sólo parcialmente pertenece a nuestro medio, a nuestro país y algo más, por la filiación y la radicación de sus mejores libros, a nuestra literatura. Pero como punto de referencia sobre los perfiles de una época, es insustituible por su denuedo, por su espontánea abundancia, por su prestancia ultra. Hubo quienes escribieron más en vanguardia que Enrique Amorim (Ferreiro, por ejemplo). Pero nadie vivió más en vanguardia que él.



Felisberto Hernández.

Vanguardia de un hombre solo

Sería inexcusable omitir, a título de posibles restricciones acerca del alcance de la definición de vanguardia, a Felisberto Hernández.

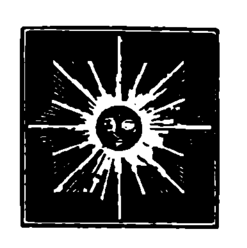
Es cierto que es un escritor solitario, absolutamente fuera de serie, sin epígonos posibles ni deseables.

Es cierto también que sus libros más importantes son posteriores a 1939, año que nos hemos fijado —un tanto caprichosamente— como fecha límite de este trabajo.

Pero no es menos cierto que fue un renovador absoluto y que, en ese sentido, cumple el cometido cardinal de las misiones de vanguardia. Es la vanguardia de un hombre solo, una vanguardia sin retaguardia, una exploración a título y riesgo totalmente personales. Acaso, por eso mismo, más asombrosamente distinta y —en un juicio definitivo— más valorable.

Borges escribió una vez —a propósito de la novela "Las ratas", de José Bianco— que ese libro de índole fantástica venía a aliviarnos del "melancólico realismo de los Payró y de los Gálvez". También Felisberto viene a mudar el aire de una literatura. En un orden muy diferente al de Onetti, su obra marca de tal modo una presencia nueva y enriquecedora, que nadie podrá entender la literatura uruguaya contemporánea si prescinde de Felisberto, si prescinde de Onetti.

Pianista de provincias, inventor de un sistema taquigráfico propio, marido reiterante e inconsecuente, Felisberto Hernández realiza un modo de vida en el que aparecen reflejados la dislocación y el humor vagabundo de los años 20, en que cuajó su personalidad. *Fulano de Tal* es de 1925, *Libro sin tapas* es de 1929, *La cara de Ana* de 1930 y *La envenenada* de 1931. Los libros mas importantes *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido*, *Nadie encendía las lámparas*, *Las Hortensias*, *La casa inundada* y *Tierras de la memoria* se escalonan mucho



después, desde 1942 para el primero de ellos y la edición póstuma para el último, verosímilmente escrito en 1944.

Si la literatura fantástica tiene, a despecho de su condición de tal, leyes infrangibles, la de Felisberto Hernández no lo es; y recibe entonces mejor la categorización abierta de literatura *arbitraria,* con que alguna vez la bautizó Borges, el gran obispo de la literatura fantástica rioplatense.

Fantástica o arbitraria —tanto da— es una literatura impar del humor, de la invención y del grotesco, sin las leyes de la gravedad que gobiernan al resto de sus contemporáneos, en un país tan mesurado de imaginaciones y de mitos como ha sido el nuestro.

Autor que rehuyó siempre las grandes construcciones, y prefirió la creación mantenida a un nivel de engañosa improvisación, de fantasía errabunda, su destino es el de crecer e iluminarse, en un mundo en el que la razón capitula y quiebra tan a menudo.

Algún día las falsas y estridentes vanguardias plurales merecerán muy pocas líneas de recuerdo. Pero es casi seguro que, aún entonces, la vanguardia de este hombre solo siga dando que hablar, como una auténtica aventura del humor y del espíritu, dicha en muy pocas palabras: las necesarias, las justas, las indispensables, las de todos los días. Palabras usadas como cuchillos, cucharas y tenedores; para el alimento del hombre, no para el regodeo verbalista.

De Mamagela a Eladio Linacero

Con la mención de estos nombres, quiero cerrar esta nota; faltan muchos otros, seguramente, porque éste no es un estudio sistemático sino (apenas) un ensayo de evocación; de evocación y por esa vía —la memoria es selectiva— de inevitables preferencias. De todos modos, lo que importa no es nombrar a cuatro o cinco más, a cuatro o cinco menos. Lo que había que proponerse era el aura de una época, la relación de sus caracteres a partir de las personas, de los mitos y de los chascos que la animaron, de sus euforias y sus desilusiones, igualmente fuertes.

Cuando hojee estas páginas que van saliendo de corrido, me preguntaré sin duda cuál era la vanguardia, qué sentido podía tener hablar de vanguardias en literatura uruguaya, durante los lustros que van desde que se disgrega la generación del 900 hasta que estalla la Segunda Guerra Mundial. No he sido yo el autor del título de esta entrega de la Enciclopedia, ni, a decir verdad, me he sometido al pie forzado de ese título.

Me ha preocupado, en cambio, reseñar quiénes fueron los actores y cuáles las corrientes que trabajaron ese cambio de mundo, esa transformación que se opera desde la plenitud del Uruguay batllista de Batlle hasta estos tiempos oscuros y amenazantes, en que el país aparece dislocado, quebrado y roto, empezando a cursar las torvas lecciones de la exclusión y del odio.

Vista así, la literatura parece una cabalgata más o menos accidentada —y a ratos amena— sobre los campos de la Historia; pero los jinetes actúan sobre el paisaje y el paisaje muda el alma de los jinetes. Y eso es lo que se ha querido decir (o sugerir) en esta larga nota.

Desde los días en que Mamagela se envuelve en la bandera nacional y alza una copa de champagne para arengar a sus peones y parientes acerca del futuro luminoso de la Patria, hasta el momento en que Eladio Linacero se pasea por su cuarto montevideano, oliéndose alternativamente una y otra axilas, han pasado sólo veintitrés años. Pero en ellos todo ha cambiado, hasta la credulidad de los gestos consagrados.

Viven, por suerte, muchos de los que nombré a lo largo de estas páginas (desde Emilio Frugoni, Sábat Ercasty, Oribe y Juana de Ibarbourou hasta Dossetti, pasando por Zum Felde, Ipuche, Silva Valdés y Espínola). Pero el mundo en el que ellos comenzaron su aventura literaria ha cambiado y sigue cambiado, a cada vez mayor y más insidiosa velocidad.

Esta ha sido la versión parcial de un aspecto de ese cambio; el que hace de la literatura un testigo de la vida o (como quería Stendhal que fuese la novela) un espejo paseado a lo largo de un camino.

Algún día, los que hoy escribimos pasaremos a latir tan sólo en esa respiración polvorienta de los ficheros. La historia se seguirá contando con otros nombres y para un país distinto, acaso mejor al de estos años de desmantelamiento y de crisis. Pero, de algún modo, habrá que seguir la secuencia ya empezada; a cargo, seguramente, de escribir el nombre de Onetti en los terminales de mundo cerrado, en esos topes de vía en que hoy hemos podido estampar el de Carlos Reyles.

BIBLIOGRAFIA SUMARIA

BENEDETTI, Mario. — *Literatura uruguaya siglo XX.*
CAPITULO ORIENTAL. — *Entregas Nos. 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 y 29.*
CASAL, Julio J. — *Exposición de la poesía uruguaya.*
LA CRUZ DEL SUR. — *Colección de la revista.*
LA PLUMA. — *Colección de la revista.*
REAL DE AZUA, Carlos. — *El impulso y su freno.*
REYLES, Carlos. — *Historia sintética de la Literatura Uruguaya, 3 tomos.*
TESEO. — *Colección de la revista.*
VISCA, Arturo S. *Tres narradores uruguayos.*
ZUM FELDE, Alberto. — *Estética del Novecientos.*
ZUM FELDE, Alberto. — *Indice crítico de la literatura hispanoamericana, tomo II.*
ZUM FELDE, Alberto. — *Proceso Intelectual del Uruguay, tomo III.*

HISTORIA ILUSTRADA DE LA CIVILIZACION URUGUAYA

Enciclopedia

Tomo V

- * 41. Los años locos. - Carlos Maggi.
- * 42. La garra celeste. - Franklin Morales.
- * 43. El tango. - Juan José Iturriberry y José Wainer.
- * 44. La democracia política. - Germán W. Rama.
- * 45. El arte nuevo. - Fernando García Esteban.
- * 46. Industrialización y dependencia económica. - Luis A. Faroppa.
- * 47. Las vanguardias literarias. - Carlos Martínez Moreno.
- 48. La quiebra del modelo. - Luis C. Benvenuto.
- 49. La Universidad. - Blanca Paris de Oddone.
- 50. Herrera: el nacionalismo agrario. - Carlos Real de Azúa.

* Números ya publicados

Cuaderno

Tomo V

- 41. Polirritmos. - Juan Parra del Riego.
- 42. Crónicas de fútbol de El Hachero.
- 43. Cambalache. - Antología de letras de tango.
- 44. La doma del poder. - J. A. Ramírez, J. Batlle, J. Serrato, M. C. Martínez, D. Arena, P. Blanco Acevedo.
- 45. Unidad de la pintura. - Joaquín Torres García.
- 46. El hombre que se comió un autobús. - Alfredo Mario Ferreiro.
- 47. Los mejores cuentos. - Francisco Espínola y Juan José Morosoli.
- 48. El pozo. - Juan Carlos Onetti.
- 49. Los estudiantes.
- 50. El pensamiento de Herrera.

El próximo martes aparece

Enciclopedia No. 48

La quiebra del modelo

Un análisis de las fuerzas y las ideas que construyeron el modelo batllista y de las fuerzas y las ideas que se levantaron para frustrarlo.

Cuaderno No. 48

El pozo

El relato rebelde, animado de furia y desgarramiento, con el cual J. C. Onetti inició en 1939 su narrativa inconformista.



Ya están en venta las tapas para que Ud. mismo encuaderne su colección de Enciclopedia Uruguaya. Solicítelas a su proveedor





Publicación semanal de Editores Reunidos y Editorial Arca, del Uruguay. Redacción y Administración: Cerro Largo 949, Montevideo, Tel. 8 03 18. Plan y dirección general: Angel Rama. Director ejecutivo: Luis C. Benvenuto. Administrador: Julio Bayce. Asesor historiográfico: Julio C. Rodríguez. Dirección artística: Nicolás Loureiro y Jorge Carrozzino -artegraf. Fotógrafo: Julio Navarro. Impreso en Uruguay en Impresora Uruguaya Colombino S. A., Juncal 1511, Montevideo, amparado en el art. 79 de la ley 13.349 (Comisión del papel). Setiembre de 1969.